MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07199 444 6

Curzon, Henri de
Salammbo

ML
410
R388C8

HENRI DE CURZON

SALAMMBÔ

LE POËME ET L'OPÉRA

Extrait de la *Revue de la France Moderne*
(Mars 1890)

PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
33, RUE DE SEINE, 33

1890

SALAMMBÔ

DU MÊME AUTEUR:

La Légende de Sigurd *dans l'Edda.* — *L'Opéra d'Ernest Reyer.* Un volume in-16 avec de nombreuses citations musicales. (Paris, Librairie Fischbacher) . . . . . Prix 5 fr.

Lettres de W.-A. Mozart. Traduction complète, avec Introduction, Notes et Table. 1 gros volume in-8°. (Paris, Librairie Hachette) . . . . . Prix 10 fr.

Les dernières années de Piccinni à Paris. Brochure in-8°. (Paris, Librairie Fischbacher). . . . . Prix 1 fr. 50

PARIS. — IMP. CHARLES SCHLAEBER, 257, RUE SAINT-HONORÉ

Henri de CURZON

SALAMMBÔ

LE POËME ET L'OPÉRA

Extrait de la *Revue de la France Moderne*
(Mars 1890)

PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
33, Rue de Seine, 33

1890

ML
410
R388C8

SALAMMBÔ

LE POÈME ET L'OPÉRA

Bruxelles, 10 février 1890.

S'il est un axiome dont on ait chaque jour, en musique, l'occasion de constater la parfaite justesse, de déplorer la rigoureuse, parfois injuste sévérité, c'est que « hors d'un bon livret, il n'est point de salut pour un opéra ». Prenons un exemple au plus haut : *Fidelio*, ce magistral *Fidelio*, œuvre d'un maître sublime, mais pour qui les conditions pratiques du drame musical paraissent être restées lettre close, le nom de Beethoven est impuissant à lui faire franchir, même en Allemagne, le cercle, restreint en somme, des vrais musiciens. Et, pour rentrer chez nous, l'œuvre presque entière de Méhul n'est-elle pas condamnée à un abandon, à un oubli dont la principale cause est la faiblesse des sujets traités? Oubli injuste et dont on se révolte, mais logique, parce qu'une composition dramatique doit être appréciée et doit réussir ailleurs qu'au piano.—Donc, ayez de bons livrets si vous voulez faire œuvre qui dure.

C'est ce que M. Reyer, il y a beau temps déjà, s'est promis de faire, et c'est ce qu'il a fait. Il n'a pas accepté, il a choisi, et si son bagage n'est pas gros, combien précieux en revanche! Ses trois œuvres principales : *La Statue*, *Sigurd* et cette *Salammbô* qui vient de naître au monde — chefs d'œuvre toutes trois, chacune dans un genre et dans un style absolument distinct, — ont revêtu et animé des sujets aussi neufs qu'intéressants. L'un, c'est le monde fantastique des génies de l'Orient, avec ses rêveries mystiques et sa réalité comique, le monde des Mille et une Nuits enfin; l'autre, c'est la poésie sublime et grandiose des sociétés primitives du Nord, l'héroïsme chevaleresque et sacré, et ce mélange d'enthousiasme et de fanatisme des peuples guerriers; celui-ci, enfin, le dernier, c'est la vie

débordante sous le soleil ardent de l'Afrique, c'est la civilisation cruelle et corrompue aux prises avec la barbarie sensuelle et vaniteuse, et, planant au-dessus de tout, la superstition des Baals mystérieux...

Qui ne connaît le *poème* de Flaubert? — Car n'est-ce pas de la vraie poésie que ces phrases nombreuses et colorées, ces périodes harmonieuses, ces mots plastiques, si je puis dire, et n'est-ce pas un poème bien plus qu'un roman, cette peinture enflammée d'un monde excessif, cette échappée si *réelle* sur une société si complètement disparue? — Jusqu'à quel point, du reste, cette restitution patiente et bourrée d'érudition est-elle d'accord avec la réalité évanouie, nul probablement ne le saura jamais. Que nous importe! Il suffit que le romancier-poète ait pénétré sa fable d'une couleur tellement intense qu'elle nous paraît la vie même, et que les moindres détails de cette Carthage cupide et gorgée d'or nous soient désormais familiers. — Mais si *Salammbô* est un poème, c'est un drame aussi, et des plus dramatiques. Il ne faut que relire l'œuvre à ce point de vue particulier, pour être frappé du relief absolument scénique de certains épisodes: à force d'analyse et d'exactitude, Flaubert est arrivé à une habileté de mise en scène de premier ordre.

Aussi ne nous étonnerons-nous pas qu'il n'ait été besoin, dans le livret d'opéra, de presque aucun élément nouveau. Disons tout de suite que Flaubert avait lui-même indiqué les scènes à prendre, s'en remettant pour le reste à l'habile compétence de M. C. du Locle, dont M. Reyer lui avait proposé la collaboration. Il serait heureux aujourd'hui, si la mort l'avait épargné, de voir combien son choix fut judicieux. M. du Locle ne s'est pas seulement montré, dans ce travail délicat de condensation et parfois de modification légère, aussi discret qu'adroit, il a su encore trouver plusieurs situations poétiques ou pittoresques, dont il a tout le mérite et qui ont droit à tous les éloges. — On sait du reste avec quel bonheur et quelle élévation M. du Locle a tiré de l'Edda les éléments épars de la légende de Sigurd : c'était nous rendre bien difficiles cette fois-ci.

Mais examinons sans plus attendre quelles pages caractéristiques du roman ont été transportées sur la scène, et citons au besoin quelques passages : un peu de bonne prose ne saurait importuner. Nous serons ensuite plus à l'aise pour soumettre la partition même à une étude attentive.

I

Nous sommes donc à Carthage, deux siècles et demi avant notre ère, au temps d'Hamilcar et de Giscon. Carthage, victorieuse par le bras de ses mercenaires, et se souciant peu de régler leur solde, est obligée de souffrir leur présence ruineuse, et de tolérer leurs orgies. Aujourd'hui, c'est grande fête pour eux, et bien aise d'en faire retomber les dépenses sur un absent jalousé, le Conseil a parqué cette foule cosmopolite et avide de jouir, dans le palais même de son chef.

« C'était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins d'Hamilcar. — Les soldats qu'il avait commandés en Sicile se donnaient un grand festin pour célébrer le jour anniversaire de la bataille d'Eryx, et comme le maître était absent et qu'ils se trouvaient nombreux, ils mangeaient et ils buvaient en pleine liberté. »

Ainsi débute le poème de Flaubert : ainsi commence le premier acte du drame. — Chants de bonne chère et d'orgueil, auxquels se mêle une haine contre les maîtres redoutés et méprisés tout ensemble. « Fiers d'avoir fait plier la République, les mercenaires croyaient qu'ils allaient enfin s'en retourner chez eux, avec la solde de leur sang dans le capuchon de leur manteau. Mais leurs fatigues, revues à travers les vapeurs de l'ivresse, leur semblaient prodigieuses et trop peu récompensées... »

« Tout à coup, ils entendirent un chant plaintif, un chant fort et doux, qui s'abaissait et remontait dans les airs comme le battement d'ailes d'un oiseau blessé. — C'était la voix des esclaves dans l'ergastule. Des soldats, pour les délivrer, se levèrent d'un bond et disparurent. »

La plainte cesse : les esclaves ont brisé leurs fers et se dispersent. L'un d'eux cependant, un Grec, un ancien marchand de femmes, rusé et flatteur (Spendius est son nom), a compris d'un coup d'œil quel parti sa fortune et sa haine peuvent tirer de la vanité mal satisfaite de ces libérateurs aux passions brutales. D'où vient, demande-t-il, qu'ils ne boivent pas dans les coupes sacrées de la Légion privilégiée : c'est l'honneur et le droit des vainqueurs du monde. « Les coupes! les coupes! » s'écrie-t-on aussitôt de toutes parts : mais il faut les demander à Giscon. Giscon arrive, refuse, et comme un Gaulois ivre le menace en gesticulant, il frappe sur la tête le barbare, de son lourd bâton d'ivoire, puis s'éloigne rapidement, protégé encore par sa cohorte armée.

Lui parti, une immense inquiétude se répand comme une traînée de poudre parmi la foule exaspérée : Si Carthage allait leur tendre quelque piège, pensent-ils tout à coup. « Et un vertige de destruction tourbillonna sur l'armée ivre. » Bientôt de sinistres flammes éclairent le désordre et l'orgie. « L'incendie de l'un à l'autre gagnait tous les arbres, et les hautes masses de verdure, d'où s'échappaient de longues spirales blanches, semblaient des volcans qui commencent à fumer... »

Arrive alors Salammbô : rien de plus scénique et d'un effet plus saisissant que cette apparition mystérieuse de la rêveuse et de la consacrée, au milieu des chants aigus des prêtres de Tanit, la divinité lunaire protectrice de Carthage. « Le palais s'éclaira d'un seul coup à sa plus haute terrasse, la porte du milieu s'ouvrit, et une femme, la fille d'Hamilcar elle-même, couverte de vêtements noirs, apparut sur le seuil.... Immobile et la tête basse, elle regardait les soldats. C'était la lune qui l'avait rendue si pâle, et quelque chose des dieux l'enveloppait comme une vapeur subtile... » Puis, s'avançant au milieu des chefs pressés pour la contempler : « Qu'avez-vous fait ! qu'avez-vous fait ! » s'écrie-t-elle, perdue d'angoisse et d'indignation. «... Où êtes-vous donc, ici ? Est-ce dans une ville conquise ou dans le palais d'un maître ? Et quel maître ?..... En connaissez-vous un dans vos patries, qui sache mieux conduire les batailles ? Regardez donc ! Les marches de notre palais sont encombrées par nos victoires ! Continuez ! brûlez-le ! J'emporterai avec moi le génie de ma maison, mon serpent noir qui dort là-haut sur des feuilles de lotus ! Je sifflerai, il me suivra ; et si je monte en galère il courra dans le sillage de mon navire sur l'écume des flots. ..... Ah ! pauvre Carthage ! lamentable ville ! Tu n'as plus pour te défendre les hommes forts d'autrefois... Tous les pays travaillaient autour de toi, et les plaines de la mer, labourées par tes rames, balançaient les moissons...»

L'admiration, la stupeur, appaisent la horde sanglante : l'orgueil des chefs plie et se courbe. Le Lybien Mathô était tout près, comme fasciné : « Bois ! » dit-elle, emplissant pour lui une coupe d'or, gage de paix et de réconciliation. Alors un Gaulois félicite en riant le jeune chef : « A quand les noces ?... Chez nous, lorsqu'une femme fait boire un soldat, c'est qu'elle lui offre sa couche. » Cependant un autre est là, qui couve des yeux Salammbô, « en écartant les narines comme un léopard qui est accroupi dans les bambous ». C'est Narr'Havas, jeune prince numide élevé chez Hamilcar et qui convoite son alliance. Aux paroles

du Gaulois il a bondi, et sa main frémissante lance contre Mathô un javelot qui le blesse. Le Lybien désarmé saisit une table toute chargée et se précipite tête baissée. Mais Narr'Havas disparaît et Salammbô remonte, prompte comme l'éclair, en son palais mystérieux...

Encore une scène pour conclure: Mathô, haletant et farouche, rôde comme une bête fauve autour de ces murs qui lui ont ravi sa proie. Un esclave l'a suivi, Spendius, qui bande doucement sa blessure, et dont les subtiles paroles s'efforcent d'adoucir l'amertume dont le cœur du Lybien s'est tout à coup rempli. *La* revoir, soit ; mais vaincre à la fois et humilier cette ville orgueilleuse, c'est mieux: Spendius sera le guide sans scrupule et sûr. Qui sait mieux que lui les détours du palais et le secret des temples? Qui se soucie moins des superstitions qui abattent son maître? Et tandis que Salammbô fuit rapide sur son char vers la ville, l'esclave entraîne Mathô troublé encore et frémissant d'un désir immense.

Est-il beaucoup d'expositions aussi complètes et d'un effet aussi dramatique en même temps? C'est tout le premier chapitre du roman, le premier chant du poème. C'est également le premier acte de l'opéra, et cette vision pleine de relief et de caractère qui vient de se dérouler sous nos yeux s'y trouve toute, sans peine. Rattachons brièvement ce premier tableau au suivant. Passons le départ des mercenaires à travers Carthage hypocrite et soulevée de haine, la rencontre des lions crucifiés par les paysans au milieu de la campagne, l'arrivée à Sicca, l'ambassade de l'immonde Hannon, le retour précipité vers Carthage oublieuse de ses promesses et qu'il faut assiéger, maintenant qu'elle a refermé ses portes....

Un chapitre tout empreint d'une poésie mystique et étrange nous montre alors Salammbô plongée dans l'adoration inquiète et anxieuse de Tanit : « O Rabbetna !... Baalet !... Tanit !... Par les symboles cachés, par les astres résonnants, par les sillons de la terre, par l'éternel silence et par l'éternelle fécondité, dominatrice de la mer ténébreuse et des plages azurées, ô Reine des choses humides, salut ! » Mais un vague désir l'oppresse. Elle sent qu'on ne lui a pas tout dit sur cette déesse que jamais on ne lui a laissé voir. Elle fait appeler le grand prêtre de Tanit, Shahabarim, son maître, celui qui l'a élevée. Ne verra-t-elle donc jamais le voile sacré, le *Zaïmph*, semé des astres du ciel? Depuis longtemps cette curiosité la dévore... « Pitié ! secours-moi ! partons ! » Il la repoussa d'un

geste véhément et plein d'orgueil. « Jamais! Ne sais-tu pas qu'on en meurt?... Ton désir est un sacrilège! » Elle tomba sur les genoux... et elle sanglotait, écrasée par la parole du prêtre, pleine à la fois de colère contre lui, de terreur et d'humiliation. »

Poursuivons encore, passons l'installation des barbares sous les murs de Carthage, les premières négociations, l'arrivée au camp de Giscon, pour le paiement de la solde, et la trahison infâme qui l'enchaîne et le torture avec les principaux des Riches; Mathô, guidé par Spendius, et pénétrant la nuit dans la ville par le canal même de l'aqueduc; le temple de Tanit, enfin, sanctuaire protégé par la terreur universelle plus que par des remparts de pierre ou d'airain; et la déesse, et le zaïmph sacré. — « Cela passait comme un manteau sous le visage de l'idole, et remontant étalé sur le mur, s'accrochait par les angles, tout à la fois bleuâtre comme la nuit, jaune comme l'aurore, pourpre comme le soleil, nombreux, diaphane, étincelant, léger. »

L'idée de Spendius était que s'emparer du zaïmph, c'était vaincre du même coup la ville superstitieuse. Mathô le saisit donc, il s'enveloppe du voile que nul n'ose toucher, n'ose voir même, et, protégé par cette invulnérabilité, il court surprendre Salammbô en son palais de Megara. Quelle scène encore que celle-ci! Quel tableau! Le sommeil de la fille d'Hamilcar, et ce réveil, ébloui par l'éclat triomphant du voile, et qui ne voit pas l'homme qui s'en est revêtu, mais cette chose mystérieuse et sainte, si longtemps désirée et toujours interdite...

« Il allait l'envelopper dans une étreinte. Elle écartait les bras. Tout à coup elle s'arrêta..., une horreur la saisit... « Au secours! au secours! arrière, sacrilège! infâme! maudit!... » — Elle s'était reculée dans un angle; mais elle fit un pas vers lui, et, allongeant son bras nu : « Malédiction sur toi qui a dérobé Tanit! Haine, vengeance, massacre et douleur! Que Gurzil, dieu des batailles, te déchire! que Mastiman, dieu des morts, t'étouffe! et que l'Autre — celui qu'il ne faut pas nommer — te brûle! » — Mathô poussa un cri comme à la blessure d'une épée...» Et il fuit, il traverse la ville qui hurle de rage, et regagne le camp : « et le peuple, sur les murs, regardait s'en aller la fortune de Carthage. »

Ces divers éléments forment le second acte de l'opéra. M. du Locle les a réunis tous en un lieu unique, qui est le sanctuaire du temple de Tanit. C'est Salammbô qui va

trouver le prêtre ; et Mathô, qui s'est glissé dans l'ombre, pendant les prières des prêtres, saisit le moment où la fille d'Hamilcar est restée seule, abattue sous les reproches de Shahabarim, pour monter au sanctuaire et s'envelopper du zaïmph. Il est regrettable seulement que ces *voix* mystérieuses qui poursuivent Salammbô, en lui criant de sauver le voile, et la patrie avec lui, imposent à l'esprit un rapprochement involontaire avec Jeanne d'Arc.

Tournons quelques pages ; un nouveau tableau se présente : le retour d'Hamilcar, désormais seul espoir de Carthage contre sa propre armée, et son entrée au temple de Moloch, sanctuaire des réunions secrètes du Conseil des Anciens. Des cris de colère et de désespoir le saluent. Pourquoi vient-il si tard ? Sans doute il ménage les barbares ;... il en a peur ;... Il veut se mettre à leur tête ;... il veut se faire roi !... s'il refuse le commandement, « c'est pour ne pas affliger sa fille » dit une voix, et tous lui ricanent à la face : « On l'a vu sortir de sa chambre ! — C'est le voleur du zaïmph ! Un homme très beau ! — Plus grand que toi !... » Hamilcar bondit sous l'insulte ; il court à l'idole, au colosse d'airain, et fait un grand serment qu'ils ont menti en accusant sa fille... Puis il cède enfin (dans la pièce du moins, car il fallait passer le retour du suffète en son palais, sa rencontre avec Salammbô, sa longue visite à ses richesses, à ses ateliers, cette colère grondant implacable à chaque perte, à chaque injure nouvelle des mercenaires...) et il prend la direction générale de la défense.

Les batailles se succèdent ; partout la guerre, les ravages, puis la famine, le manque d'argent. La force des barbares est dans leur nombre. Hamilcar est tout seul contre eux : Carthage l'abandonne et murmure. D'ailleurs « tous les malheurs venaient de la perte du zaïmph, Salammbô y avait indirectement participé ; on la comprenait dans la même rancune ; elle devait être punie... C'est alors que Shahabarim imagine une entreprise qui peut tout sauver : « Il faut, dit-il à Salammbô, que tu ailles chez les barbares reprendre le zaïmph ! » Ce n'est pas la patrie seule qu'elle sauvera, c'est son père, cerné maintenant dans son camp, et qui périra sans secours. — Et un gracieux tableau nous montre la fille d'Hamilcar parée par ses femmes comme pour des noces : c'est ainsi que le prêtre a voulu qu'elle allât réclamer à Mathô, dans sa tente, le voile mystérieux. Pourquoi seule, et comment lui rendra-t-il sa proie ? Elle l'ignore. « Les dieux en aviseront. » — Ainsi se termine le troisième acte : nous passons la scène fameuse, les adieux

de Salammbô à son serpent sacré, mystique conjuration essentiellement injouable.

Les événements maintenant se condensent et se précipitent. Salammbô et Shahabarim, déguisés et se faisant passer pour transfuges, arrivent, après plusieurs jours de marche pénible, jusqu'à la tente de Mathô. C'est la grande scène du drame, et elle a fidèlement suivi, malgré les difficultés, les pages enflammées du roman. — « Qui t'amène? pourquoi viens-tu ?» s'écrie Mathô qui ne reconnaît pas encore Salammbô. — « Elle répondit en montrant le zaïmph: «Pour le prendre!» et de l'autre main elle arracha les voiles de sa tête. Il se recula, les coudes en arrière, béant, presque terrifié. — Elle se sentait comme appuyée sur la force des dieux; et, le regardant face à face, elle lui demanda le zaïmph; elle le réclamait en paroles abondantes et superbes. — Mathô n'entendait pas; il la contemplait... » La scène est puissante et belle: la douceur attendrie du Lybien, sa colère terrible quand Salammbô veut tranquillement s'en retourner avec le voile, puis ses pleurs, et cet amour sauvage, dont il se grise lui-même en paroles incohérentes, tout est peint de main de maître. — «Blême et les poings crispés, il frémissait comme une harpe dont les cordes vont éclater. Tout à coup, des sanglots l'étouffèrent, et en s'affaissant sur les jarrets: «Ah! pardonne-moi! je suis un infâme, et plus vil que les scorpions, que la fange et la poussière!...» — «C'est donc là», songeait-elle, «cet homme formidable qui fait trembler Carthage!»

Au dehors, un orage formidable ébranle tout le camp. Hamilcar en profite pour une brusque attaque, et incendie les tentes. Mathô s'élance parmi les siens, laissant Salammbô qui emporte le zaïmph et court rejoindre son père. C'est un nouveau tableau: Narr' Havas, le chef numide, voyant la fortune tourner, passe soudain avec ses cavaliers rapides au camp d'Hamilcar. A ce moment Salammbô paraît. « Elle sauta vite à bas de son cheval. Elle ouvrit son large manteau, et, en écartant les bras, elle déploya le zaïmph. — La tente de cuir, relevée dans les coins, laissait voir le tour entier de la montagne couverte de soldats, et comme elle se trouvait au centre, de tous les côtés on apercevait Salammbô. Une clameur immense éclata, un long cri de triomphe et d'espoir!...» — Et le suffète, pour s'attacher le roi numide, lui promet sa fille et le fiance à elle sur le champ.

Ici finit le quatrième acte de l'opéra: l'armée des mercenaires est écrasée, Mathô pris: c'est un brusque saut au

dénouement, mais on ne pouvait mieux faire. — Ce qui a été passé, on s'en souvient : les barbares reformant leurs rangs, terribles encore, pour affamer Carthage ; l'aqueduc coupé par Spendius sur la ville désormais privée d'eau ; le siège ; le monstrueux sacrifice à Moloch ; puis l'éloignement des barbares découragés et qu'Hamilcar imagine d'attacher à sa poursuite afin de les acculer dans une gorge de montagne, le défilé de la Hache, d'où pas un n'échappe...

Cette fois, l'armée immense est anéantie, et ses derniers chefs crucifiés. Mathô seul est gardé pour rehausser par sa mort l'éclat des noces de Salammbô. Le genre du supplice est nouveau et toute la ville y prend part. Lancé comme un lion muselé à travers les rues, et forcé de marcher, de courir, sous les coups et les projectiles de la foule ameutée, il n'arrive au lieu du sacrifice, sous le trône nuptial de Salammbô, que pour y mourir. — « Dès le premier pas qu'il avait fait, elle s'était levée ; puis, involontairement, à mesure qu'il se rapprochait, elle s'était avancée peu à peu jusqu'au bord de la terrasse ; et bientôt, toutes les choses extérieures s'effaçant, elle n'avait aperçu que Mathô. Un silence s'était fait dans son âme, — un de ces abîmes où le monde entier disparait sous la pression d'une pensée unique, d'un regard. Cet homme qui marchait vers elle l'attirait... Bien qu'il agonisât, elle le revoyait dans sa tente, à genoux, lui entourant la taille de ses bras, balbutiant des paroles douces ; elle avait soif de les sentir encore, de les entendre ; elle ne voulait pas qu'il mourût ! A ce moment-là, Matho eut un grand tressaillement ; elle allait crier. Il s'abattit à la renverse et ne bougea plus...

« Narr' Havas, enivré d'orgueil, passa son bras gauche sous la taille de Salammbô, en signe de possession ; et de la droite, prenant une patère d'or, il but au génie de Carthage. — Salammbô se leva comme son époux, avec une coupe à la main, afin de boire aussi. Elle retomba, la tête en arrière, par-dessus le dossier du trône, — blême, raidie, les lèvres ouvertes, — et ses cheveux pendaient jusqu'à terre.

« Ainsi mourut la fille d'Hamilcar pour avoir touché au manteau de Tanit. »

M. du Locle a arrangé ce dénouement de la sorte : après le cortège nuptial, le triomphe, Mathô est amené devant l'autel de Tanit pour y être sacrifié. Shahabarim s'approche ; mais le peuple réclame à grands cris la main de Salammbô pour cet office sanglant. Elle saisit le glaive, mais pour s'en percer le cœur,... et meurt en murmurant ces

mots, que la foule, saisie d'une terreur religieuse, répète après elle : « Quiconque te toucha, voile saint, doit mourir!... »

On a trouvé ce dénouement banal : c'est bientôt dit. On l'admirerait sans réserve s'il nous avait été transmis par quelque tragédie grecque. *Un coup de théâtre*, pour avoir des analogies avec d'autres, ou pour amener une conclusion facile, n'est pas *banal*, s'il est bien d'accord avec la situation. Or, ici, il est incontestable que l'esprit même du roman a été conservé. — Et quant à l'idée de faire demander par le peuple la mort de Mathô, des mains de Salammbô, elle est forte et originale à coup sûr.

II

On ne saurait trop le répéter, ces deux principes essentiels, également applicables en littérature et dans les arts — la vérité de l'expression en elle-même, et sa conformité au sujet donné -- sont les règles qui doivent servir de base à toute œuvre musicale sérieuse, à toute production dont le but est autre que le simple agrément. C'est aussi, il faut l'ajouter, un critérium sûr et qui trompe peu, pour comprendre ces œuvres et pour les juger. En sorte que, sachant par avance le cas que fait de ces principes l'artiste créateur — et le sujet étant connu, — il est possible, jusqu'à un certain point, de prévoir dans quel sens il dirigera son génie, et de quel caractère il revêtra son œuvre. Ainsi, il était aisé de prévoir que la partition de *Salammbô* n'aurait aucun rapport avec celle de *Sigurd* ; non pas que les qualités soient autres et les procédés nouveaux, mais ils sont employés diversement, ils sont tournés sur une autre face, si je puis dire, et nous apparaissent sous un autre jour.

On pouvait même aller plus loin, car l'œuvre de Flaubert est pénétrée tout entière d'un sentiment de superstition vague, mais terrible, qui angoisse et étreint les cœurs les plus hardis, barbares ou puniques, et elle est surtout dominée par cette fatalité souveraine qui résume le dernier mot du livre : « Ainsi mourut la fille d'Hamilcar, pour avoir touché au manteau de Tanit. » Il était donc permis de supposer que c'est ce sentiment et cette fatalité qui devaient servir de base à la partition, et dont la trame musicale devait en quelque sorte porter l'empreinte.

Et c'est ce qu'a fait M. Reyer. Et à ceux qui objectent qu'il y a dans le poème de Flaubert autre chose que cette

impression religieuse, c'est-à-dire tout un côté caractéristique de férocité brutale, paré de certaines couleurs éclatantes mais plus crues qu'harmonieuses, dont on ne trouve pas l'effet dominant dans l'œuvre musicale, il peut répondre que c'est justement de cet élément épique mais peu dramatique que le roman a été dégagé, et que sa partition n'en devait donc conserver que peu de trace.

Il y a un passage du roman de Flaubert où il est parlé de la musique mystérieuse qui remplissait le sanctuaire de Tanit lorsqu'on venait à appuyer sur une certaine dalle : « Une musique s'éleva, mélodieuse et ronflante comme l'harmonie des planètes ; l'âme tumultueuse de Tanit ruisselait épandue... » M. Reyer parait s'être souvenu de ce trait en composant l'original et à la fois séduisant et *poignant* motif dont il accompagne le zaïmph dans sa partition. C'est lui qui ouvre la courte introduction, lui qui souligne l'adjuration terrifiée de la dernière page. C'est le charme étrange, *glissant*, qu'il exhale, qui remplit toute l'œuvre, avec cette autre phrase mélancolique et gracieuse qui déroule sa période harmonieuse sur les pas de Salammbô... Ne cherchez pas, au reste, ici de motifs caractéristiques systématiquement employés comme dans *Sigurd* ; il y a des thèmes, des pensées originales attachées aux éléments nombreux, aux sentiments variés du drame, et qui traversent l'harmonie, flottent autour de nous comme les mille voix de la nature, surgissent comme dans notre souvenir, mais sans être partie agissante en quelque sorte. Les rechercher minutieusement serait un vain souci, et qui répondrait mal au but du compositeur.

Et puis, comment songer à analyser toutes les richesses d'une partition que l'auteur, selon sa coutume, a faite si pleine de choses ? — « Vous connaissez, a écrit lui-même un jour M. Reyer à ses lecteurs ordinaires, mes principes en matière d'analyse musicale ; impuissant à raconter ce qui doit être chanté, je renvoie le lecteur... à la lecture, ou mieux encore, à l'audition de la partition, me contentant de lui en signaler les passages saillants. » A quoi M. Frédérix, qui cite ces mots dans son excellent compte rendu de *Salammbô*, ajoute logiquement : « Il est juste de lui appliquer ses principes, de ne pas raconter en mots secs ce qui se chante, ce qui vibre, avec tant d'éclat ou tant de charme, dans son œuvre. Une mélodie, comme celle de l'apparition de Salammbô, cette phrase de violon si enveloppante, de rythme onduleux, dans son intensité nerveuse, c'est déjà insuffisant de la transcrire au piano.

Mais une transcription verbale ou écrite, ce ne peut-être qu'un bref signalement. »

Bornons-nous donc à notre tour à une simple mention des scènes les plus frappantes, des pages les plus délicates et les plus poétiques.

Le chœur des mercenaires, au début du premier acte : « Héros victorieux... buvons ! » est net, rapide, carré, mais point sauvage ni brutal, comme on s'y serait peut-être attendu : le musicien a surtout voulu rendre — et avec raison — l'impression de mollesse satisfaite et de vanité repue qui devait dominer d'abord les esprits de l'armée. Les invocations des différentes races à leur divinité favorite, Jupiter, Isis, Teutatès, Vénus Astarté..., sont aussi expressives que poétiques. Les plaintes lointaines des esclaves, qui traversent ces chants et ces cris de fête, ont un charme très simple et tout pénétrant, dont le hautbois accentue la mélancolie. Il faut encore signaler l'accent original et nerveux des instruments à cordes à l'unisson dans la scène d'entrée des Numides, et le dialogue entre Narr'Havas et Mathô. — L'invocation de Spendius, délivré avec les esclaves d'Hamilcar : « Salut à vous, dieux protecteurs...» est large et imprégnée de je ne sais quel parfum de Grèce. — Le chœur se relève et commence à prendre des accents de haine avec l'arrivée de Giscon envoyé par le sénat pour inviter l'armée à camper hors des murs de Carthage : « C'est un piège !... on nous chasse !... » s'écrie-t-on de toutes parts, jusqu'à cette explosion d'orgueil et de colère, si vigoureusement appuyée par les cuivres : « Dans mes mains la foudre résonne... le maître du monde, c'est moi !... »

Bientôt, au milieu de la scène de pillage et d'incendie, descendent les prêtres de Tanit, solistes et chœur alternant un chant étrange, mystique, délicieux : « Tanit, déesse austère... » qu'accompagnent des accords de harpe, avec les flûtes, les hautbois, les violons. Puis, c'est l'apparition de Salammbô, toute enveloppée de la magnifique phrase des instruments à cordes, si gracieuse à la fois et si forte. Un récitatif noble et lent, d'abord : « O cité lamentable !... » puis un éclat emporté d'indignation, allegro vivace : « Courage !... livrez au feu ce toit sacré... » qui s'apaise en une horreur religieuse avec cette phrase large, digne de Gluck, et bien soulignée par les violons, puis les violoncelles : «O ciel où naissent les éloiles... » La scène est toute entière empreinte d'une grâce exquise.

C'est encore le chant puissant et doux des instruments à cordes qui soutient, avec des arpèges de harpes, les accents

d'admiration arrachés aux barbares par la vue de la fille d'Hamilcar. Enfin la scène entre Mathô blessé et Spendius, toute vibrante d'une double émotion, — c'est-à-dire l'ardeur cupide de l'esclave ébloui par la perspective du pillage possible de Carthage : « Suis-moi !... suis-moi !... viens vite !... » et l'accablement superstitieux du barbare troublé d'une passion inconnue : « La colère ardente du Dieu embrase mon cœur et me brûle! » — puis la reprise du chœur orgueilleux des mercenaires qui nomment Mathô leur chef, terminent avec force et éclat cette exposition si vivante et si colorée du drame.

Le second acte, c'est le temple de Tanit, c'est l'harmonie caressante et mystérieuse des sanctuaires cachés. Prêtres et prêtresses sont prosternés autour de Shahabarim qui brûle des parfums sur les trépieds sacrés, attendant le lever de la lune. Une phrase pénétrante du cor se perd dans des gammes de harpes esquissées pianissimo et dominées par les flûtes, pour aboutir à un très curieux appel de trompettes, de plus en plus rapide, se résolvant du ton de *sol bémol* en un accord vigoureux en *mi*. Tous les éléments de ce début paraîtront souvent sous diverses formes, avec les prières à Tanit, dans la partition.

Après l'invocation ordinaire : « Anaïtis, Derceto, Mylitta !... » si pleine de caractère et d'une grandeur si *simple*, la phrase sereine et pure du grand prêtre : « Sors des flots, déesse éclatante », se développe au milieu d'un véritable torrent d'harmonie toute délicate et caressante, puis la lune commence à éclairer le faîte du sanctuaire, et le chœur éclate en cris d'allégresse. Les instruments à cordes déroulent ensuite leurs gracieuses broderies sous l'hymne rayonnant qui accompagne la clarté toujours grandissante de Tanit. « Il est temps, dit alors Shahabarim, montant au sanctuaire, d'adorer le zaïmph qui, gardien des destins de Carthage, est une part de la divinité. » Et mêlées aux notes poignantes que le voile ramène avec lui comme la fatalité, les invocations reprennent sur un rythme de procession ébauché déjà dans l'introduction de l'opéra. Les phrases du prêtre : « Priez ! ce voile est un gage de victoire... Priez ! ce voile est terrible !... » traversent, magnifiques d'énergie brillante, les chants de gloire du cortège.

C'est à ce moment qu'arrive Salammbô, éperdue et poussée comme par une force invisible. La scène est de toute beauté; d'une vérité, d'une expression absolument remarquables, et dans un style qu'il faut aller chercher aux meilleures pages de Gluck : mais d'elle, comme de

celle qui suit, les prières et les larmes de Salammbô demeurée seule, scène trempée d'émotions, revêtue d'idées aussi neuves que poétiques, enveloppée des plus délicats, des plus exquis motifs des bois ou des cordes... qu'en pourrait dire l'analyse la plus experte, qui ne fût aussi insuffisant qu'inutile! — L'appel fatal des voix mystérieuses : « Salammbô, le voile bénit, c'est le salut de la Patrie... » éclate en vain aux oreilles de la vierge prosternée. Mathô s'est élancé dans le sanctuaire et reparaît couvert du zaïmph. Encore une scène merveilleuse de grandeur et d'énergie. La phrase du guerrier : « Le voilà ce voile sacré, le voilà ce voile adoré... » est toute brûlante d'enthousiasme et de fierté; l'enivrement mystique de Salammbô éblouie et fascinée, ces phrases délicates et timides, pénétrées des motifs mélodiques les plus suaves; puis, brusquement, son horreur consternée et l'exécration terrible qu'elle lance à la face du sacrilège, tout est comme soulevé par un souffle souverain d'inspiration. — Enfin, l'arrivée tumultueuse des prêtres et la fuite de Mathô, poursuivi par leurs malédictions impuissantes, achèvent dans un flot de vie et de flamme ce tableau si remarquable et qu'on peut dire le plus élevé, peut-être, de tout le drame.

Le caractère de la première partie de l'acte suivant est sombre et farouche : c'est l'esprit indomptable d'Hamilcar qui le domine tout entier. Après le rythme de marche de l'introduction, d'une harmonie grave, puissante, et les plaintes découragées des Anciens de Carthage, assis en conseil autour de la statue de Moloch, il faut signaler la phrase ample et vigoureuse du suffète inopinément revenu et que précèdent mille cris de gloire, phrase soutenue avec tant de couleur par les cuivres et les basses. Les prédictions sinistres qu'Hamilcar laisse échapper contre Carthage trompeuse et avide, dont l'avarice a causé le péril qui l'assaille aujourd'hui, le serment solennel et sanglant dont il appuie, devant Moloch, l'innocence de Salammbô injustement accusée de la perte du zaïmph, toute cette scène emportée de fougue et d'énergie contraste profondément avec les précédentes, ainsi qu'avec le tableau suivant, qui nous mène sur la terrasse du palais de Salammbô, le soir.

Nous retrouvons ici les harmonies pénétrantes du temple de Tanit, qui bientôt font place au rythme rapide, haletant, dont les remords accablés de Salammbô sont soulignés. Shahabarim la surprend à ce moment, et empreint d'une grâce et d'un charme tout exquis les avis

qu'il lui donne pour reconquérir le zaïmph. « Ah! j'irai dans le camp barbare, s'est écriée la vierge que rien n'effraie, je saurai m'y glisser, une arme dans la main! » — « Va, souriante... en parure de fête... », réplique le prêtre, au-dessus du dessin séduisant des flûtes et des harpes. Toutes ces pages forment encore un ensemble animé à la fois et délicat, que l'on voudrait pouvoir suivre de plus près.

La toilette de Salammbô, parée par ses femmes au milieu de rythmes de danse gracieux et fins, principalement dessinés par les violons, avec quelques développements des clarinettes; la jolie phrase de la suivante, avec sa broderie de violon solo; et ce récitatif d'une poésie si mélancolique, où Salammbô contemple le blanc nuage des colombes fuyant Carthage « pour abriter loin d'elle leurs amours... » Que de perles admirables et sans prix! Et quel pur diamant, maintenant, que la dernière scène : « Ah! qui me donnera, colombes, vos ailes! » avec son alternance si heureuse et d'un effet si pénétrant, de mouvements rapides et lents, de lutte frémissante et de résignation! Quelle poésie, enfin, dans la réapparition soudaine de la lune, accueillie au loin par l'hymne d'allégresse des prêtres de Tanit, qui vient rendre le calme et la force à l'héroïque victime!

Passons rapidement sur les danses pittoresques et originales qui remplissent la tente de Mathô, au lever du rideau, de leur mouvement vif et net, où dominent les instruments à cordes, et par instants les flûtes et les hautbois; mais admirons surtout la partie lente qui suit, où les violons développent leurs accents les plus expressifs en un ensemble plein de style et de noblesse. Le grand serment des Numides et des mercenaires : « Soyez témoins, dieux des batailles », soutenu par les cuivres, a une largeur puissante et un éclat magnifique. — Arrivent Shahabarim et Salammbô. Le prêtre, reconnu par Narr'Havas, l'entraîne en silence, et laisse la fille d'Hamilcar seule avec Mathô. Nous avons vu plus haut, dans le roman, l'importance de cette scène débordante de passion et de fougue, qu'interrompent par moments l'orage, l'incendie du camp, les appels lointains ou rapprochés des soldats. La variété, la puissance, la nouveauté de ces éléments habilement combinés en font une page absolument remarquable à tous les points de vue. C'est la mélodie enveloppante des violons qui pénètre tout de sa chaude haleine, c'est aussi les gammes glissantes et les notes solennelles du zaïmph, puis les accents tour à tour brûlants d'amour et de colère du chef barbare, l'angoisse

défaillante de Salammbô éperdue, ici la suave harmonie du cor, partout les dessins vigoureux des instruments à cordes... et les mille trouvailles d'une orchestration sans rivale aujourd'hui.

Une sorte de symphonie de la bataille, énergique et brève, que traversent ça et là les cris, les appels des barbares, et la marche victorieuse des trompettes et des fifres puniques, termine derrière un rideau de nuages cette première partie de l'acte, et nous mène au tableau du champ de bataille éclairé par le soleil levant dans un ciel d'orage, pour le triomphe d'Hamilcar et l'arrivée inattendue de Salammbô avec le voile reconquis. C'est encore une page éclatante, que terminent, avec un relief remarquable et une émotion profonde, les imprécations solennelles de Mathô et ses reproches à celle qui l'a trahi : « Salammbô..., « Salammbô..., si perfide et si belle ». C'est par la simplicité qu'on atteint les effets les plus élevés ; aussi quelle expression dans ces mots du début : « Ne craignez rien !... ma force est épuisée !... mon épée est brisée !... mon cœur aussi !...» qui pénètrent comme un remords l'âme torturée de Salammbô !

Les chants de fête du peuple de Carthage, les phrases gracieuses qui annoncent les noces de Salammbô, les hymnes du prêtre, les danses sacrées, l'ode triomphale et brillante de Shahabarim à Tanit, puis le cortège avec ses fanfares de trompettes et de fifres remplissent la majeure partie du dernier acte. Mais le drame n'est pas fini ; la fatalité du zaïmph n'a pas achevé de s'apesantir sur ceux qui l'ont bravé. Salammbô épuisée d'horreur sous ses voiles de fête, et doublement angoissée par cet amour qui la brûle, et par le sentiment de la vengeance de Tanit, laisse échapper d'abord le glaive que la foule a mis entre ses mains pour sacrifier Mathô, et ne le relève, subitement résolue, que pour s'en frapper elle-même. Et c'est le chant grandiose et implacable, attaché au voile sacré, qui l'enveloppe dans la mort et sous lequel se courbent les assistants consternés. — « Ainsi mourut la fille d'Hamilcar pour avoir touché au manteau de Tanit. »

Tel est, bien superficiel et bien incomplet, l'inventaire résumé des richesses de cette œuvre magistrale. Quelle est la force et l'essence du génie qui les a répandues comme à pleines mains, vous le savez déjà ; car, au résumé, et si l'on veut absolument prendre une partition précédente, sans parenté intime, comme point de départ pour juger de la portée de l'œuvre nouvelle, on doit observer que *Salammbô* n'est pas proprement un pas en avant, mais

un pas à côté. Comme je l'ai dit, les mêmes qualités dont *Sigurd* présentait l'ensemble admirable, concourent ici à un but différent. Même abondance exubérante d'idées, même soin extrême dans leur choix et leur expression, dans l'orchestration et l'emploi des instruments, partout même originalité vibrante et souveraine, et toujours cette simplicité de moyens, cette clarté de conception et de rendu qui sont le propre des grands maîtres... « Il ne faut à Reyer », dit encore fort justement M. Frédérix, « qu'une de ces altérations originales d'harmonie pour un accent passionné, profond. Il ne cherche pas les modulations tourmentées, et il n'en a pas besoin. Lui, qui a recommandé aux jeunes musiciens de boire tous les jours un verre de Grétry, n'a garde de se mettre lui-même au régime de la tonalité trouble, de l'harmonie toujours changeante. Il ne craint pas d'être clair, parce que sa clarté laisse voir de vraies idées » — Des idées ! on dirait que c'est ce qui coûte le moins, et c'est ce qu'on trouve le plus difficilement dans les complications pédantes des scolastiques modernes de la musique... Il n'est pas donné à tout le monde d'avoir une inspiration toujours féconde et qui ne se lasse jamais, un goût toujours sûr et élevé, un style d'une sincérité profonde, où vibre l'émotion vraie.

Faut-il cependant essayer de caractériser l'*impression* spéciale qui se dégage de *Salammbô*, et qui suffit déjà, de même qu'il y a un abîme entre les civilisations primitives des peuples du Nord et les sociétés raffinées et corrompues de l'Orient, à défier toute comparaison entre cette œuvre et *Sigurd*? Ce n'est plus l'envergure prodigieuse, la sérénité puissante et calme, la pure et sublime grandeur qui domine et remplit tout : la couleur a changé avec le milieu. Ici, l'air qu'on respire est plus brûlant, le charme de l'inspiration poétique est plus enveloppant, plus séduisant, plus fait pour les sens ; c'est un parfum étrange et troublant, qui rend la passion plus ardente et exalte l'angoisse des impressions ; c'est un souffle de feu qui enivre et terrasse. C'est une trame serrée, condensée, qui presse et étreint, une action rapide, agitée, qui court à l'événement... Mais à quoi bon de vaines subtilités? L'œuvre est superbe, et de race : il suffit.

Il reste à dire un mot de l'interprétation de l'œuvre et de sa mise en scène ; car il n'est que juste de louer l'effort général qui a été réalisé pour représenter l'opéra d'une manière digne de son importance. Avant tout, c'est naturellement à Mme Rose Caron qu'il convient de s'arrêter.

La réputation qu'elle s'est faite depuis huit ans, les éloges qui lui sont adressés à l'envi, la confiance exceptionnelle que lui accorde M. Reyer, n'ont rien que de mérité, et l'on doit y souscrire. Mme Caron possède en perfection les deux qualités essentielles d'une tragédienne : elle sent et elle exprime profondément; elle se pénètre de ses personnages au point de leur donner comme une vie nouvelle, et les revêt d'une originalité pleine de caractère. Ajoutez un physique merveilleusement approprié, une voix vibrante, un grand style... c'est une heureuse fortune pour le rôle de Salammbô d'avoir trouvé pareille interprète. A côté d'elle, M. Vergnet a droit à une mention toute spéciale. Il chante avec autant de charme que d'éclat le beau rôle de Shahabarim; sa voix, guidée par un art depuis longtemps consommé, a du mordant et de la chaleur. J'en dirai autant de M. Renaud (Hamilcar), qui allie un jeu vigoureux et large aux notes superbes de sa voix. M. Sellier manque de fondu et d'égalité dans la voix : du moins celle-ci a-t-elle un timbre de ténor assez rare, un des plus élevés même, naturellement, que l'on puisse entendre. Sa grande stature convient d'ailleurs excellemment au rôle de Mathô. M. Bouvet enfin fait bonne figure sous le bonnet de l'esclave grec, et étale à son aise son jeu très en dehors et ses notes nerveuses. Le reste, chanteurs et orchestre, n'est que convenable et rien de plus.

Il faut reconnaître l'heureux effet de certains décors et l'éclat des costumes, mais on ne peut s'empêcher pourtant de regretter les beautés promises par le livret, dont ils sont assez éloignés en général de réaliser les descriptions. Le dernier tableau, par exemple, ne suit nullement la lettre du drame : et au premier acte, le parti pris de laisser la scène en plein jour jusqu'au bout, contrairement au roman, ôte beaucoup de poésie à l'apparition de Salammbô et des prêtres de Tanit, que la lune devrait éclairer. — Les costumes enfin n'ont guère de couleur locale et le fameux zaïmph est ridicule. Comment ce voile diaphane, aux couleurs chaudes et changeantes, pourpre, doré, bleuâtre, vaste et léger, ce « voile de feu », dit le livret, est-il devenu cette vulgaire trame d'argent impossible à draper et dont Mathô se ceint en le tordant comme une corde sous prétexte de s'envelopper dans ses plis? — Au surplus, ce sont là des détails qu'un peu de soin corrigera et qui ne diminuent pas le mérite réel du résultat obtenu.

Prenons patience.

LIBRAIRIE
DE LA FONTAINE
13 RUE DE MÉDICIS . PARIS.VI

PARIS. — IMP. CHARLES SCHLAEBER, 257, RUE SAINT-HONORÉ

ML
410
R388C8

Curzon, Henri de
Salammbo

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS IT
39 13 10 19 01 0